C. k. II. Gimnazyum z polskim językiem wykładowym
w Stanisławowie.

Ludwik Werschler.

O metaforach w powieściach poetycznych Słowackiego.

Stanisławów, 1909.

Z drukarni E. Weidenfelda w Stanisławowie.

LUDWIK WERSCHLER.

O metaforach w powieściach poetycznych Słowackiego.

Język i styl poetycki, jak wogóle wszelki artystyczny wyraz piękna, jest głęboko uwarunkowany psychicznym ustrojem twórcy, jest jego wypływem i do pewnego stopnia odzwierciedleniem. Jestto jedna z zasadniczych prawd, na których opiera się nowożytna estetyka, a którą tak zwięźle a dosadnie określa słynne zdanie Buffon'a: „Styl — to człowiek". Piękny więc poetycki język — to nie zewnętrzny tylko przystrój, sztucznie dodany treści, lecz wyraz formalny z treścią swą ściśle i genetycznie nawet się wiążący, bo lęgnący się w wyobraźni artysty niemal w tejże samej chwili, kiedy w niej idea pewna jakieś uchwytne przybiera kształty. A ponieważ idee te, swe tworzywo, czerpie wyobraźnia artysty tak ze świata zewnętrznego a raczej ze zmysłowej jego obserwacyi, jak też i z czysto wewnętrznej intuicyi, ponieważ dalej ujmuje je i kształtuje pod wpływem pewnego uczucia czy ogólnego duchowego nastroju, rzecz jasna, że o zewnętrznej formie tych utworów wyobraźni, więc o stylu i języku, rozstrzyga z jednej strony stosunek poety do świata zmysłowego i wyobrażeniowego, z drugiej zaś jego uczuciowo-nastrojowy stan w chwili tworzenia.

Jak więc właściwościami ducha każdego prawdziwego artysty tłumaczy się nie tylko idea jego dzieła, lecz i środki artystycznej ekspresyi, tak i na odwrót z charakteru tych ostatnich można

równie dobrze wysnuwać wnioski co do ustroju twórczego ducha, jak z wnętrznej treści jego dzieł.

A że obrazowość w najogólniejszem tego słowa znaczeniu stanowi istotę poetyckiego języka — analiza i charakterystyka obrazowych wyrażeń, więc figur i tropów poetyckich, rozwiera szerokie pole dla podobnych dociekań.

W szeregu zaś figur i tropów najwyższy szczebel zajmuje przenośnia (metafora) wraz z tropami, które się na niej opierają, najwyższy dlatego, że spełnia najlepiej cel wszelkich ozdób stylowych. Wszystkie tropy poetyckie dążą do tego, by wyobrażenie tkwiące w wyobraźni poety wywołać w wyobraźni czytelników, przyczem jednemu poecie chodzi bardziej o kształty owego wyobrażenia, drugiemu raczej o wywołanie podobnego uczucia czy nastroju, na którego podkładzie wyobrażenie owo w nim samym powstało. Stąd są więc tropy, które starają się uplastycznić obraz czy ideę, odtwarzaną przez poetę i tropy, starające się obudzić nastrój, na którego tle dopiero może wystąpić w pierwotnej swej plastyczności wyobrażenie poety.

Jak zaś ten cel swój tropy spełniają, wynika z ich istoty. Polegają one mianowicie na zastąpieniu wyrażeń, właściwych pewnym pojęciom czy wyobrażeniom, wyrazami innymi, które całą swą treścią określają zupełnie inne, odrębne pojęcia, a z owemi zasadniczemi łączą się pewnym wspólnym rysem. Przez użycie wyrazu tropicznego zamiast właściwego poeta akcentuje tem samem ów właśnie wspólny tym dwu pojęciom rys, oświetla obraz czy myśl swoją z tej właśnie jednej znamiennej strony, która w tej chwili jest dlań najważniejsza. W ten sposób i czytelnik rys ów znamienny czy specyalne oświetlenie przedmiotu natychmiast chwyta i użto w wyobraźni swej spostrzega, użto w chwilowym nastroju odczuwa, co nie stałoby się oczywiście tak łatwo i prędko przy pomocy wyrażenia właściwego, w którem obok tej znamiennej w tej chwili cechy tkwią także wszystkie inne cechy pojęcia zasadniczego.

Taka jest istota poetyckiego tropu, a z niej wynika jej cel: **w sposób jak najbardziej bezpośredni wywołać w duszy czytelnika użto obraz, użto nastrój w barwach jak najżywotniejszych, o możliwie podobnej perspektywie i podobnej sile wyrazu, w jakiej je tworzył, widział i odczuwał sam poeta.**

Synekdoche (ogarnienie), która za nazwę ogólniejszego pojęcia podstawia nazwę tkwiącego w niem szczegółu lub naodwrót, jest jeszcze tropem, który nie pobudza wyobraźni do natychmiastowej silnej reakcyi intuicyjnej; samo bowiem ogarnięcie przedmiotu introspektywne odkrywa natychmiast związek między częścią, podstawioną za całość, względnie całością za część. Jeśli n. p. powiemy „gościnne progi“ zamiast „gościnny dom“, to oczywiście użyjemy wyrażenia żywotniejszego, bardziej obrazowego, lecz zwrot ten pojmie każdy bez pomocy wyobraźni, natychmiast wraz z wewnętrznem spostrzeżeniem, uprzytomnieniem sobie przedmiotu.[1])

Metonymia (zamiennia) podstawia za nazwę przedmiotu, o który chodzi, nazwę przedmiotu innego, który jednak z tamtym pozostaje w ścisłym stosunku np. przyczynę za skutek, wytwórcę za wytwór itp. I ona nie pobudza jeszcze ani wyobraźni ani tem mniej władz uczuciowych, gdyż związek wzajemny przedstawionych pojęć odkrywa tu już sam intelekt, refleksya czysto logiczna.[2])

Jedynie metafora jest tropem, który w tej samej mierze na wyobraźnię działa, w jakiej z wyobraźni twórczej wynika.

Metafora jest najdoskonalszym typem poetyckiego tropu, bo przenosi przedmiot poza zakres przysługujących mu z istoty cech i warunków t. zw. lokalnych w sferę przedmiotu całą swą treścią zresztą różnego a zbliżonego doń tylko pewnym rysem, pewną barwą czy dźwiękiem, jakąś wspólną siłą wyrazu, czyto plastyczną czy liryczną. Metafora występuje 1) jako **uosobienie** (personifikacya), kiedy martwe przedmioty i zjawiska natury przedstawia jako czujące i działające osoby; 2) jako **porównanie**, kiedy przedmioty obu sfer zestawia tak obok siebie, że odrębność sfer wyraźnie się zaznacza; 3) jako **metafora w ściślejszem tego słowa znaczeniu**, kiedy porównywane przedmioty zestawia bez jakiegokolwiek zaznaczania ich odrębności; 4) jako **alegorya**, która polega na szczegółowem rozwinięciu metafory w ściślejszem znaczeniu i wreszcie 5) jako **symbol**, który jest widocznym znakiem, podstawionym za treść ściśle nieokreśloną, nieuchwytną, często nadzmysłową.

[1]) G. Gerber: Die Sprache als Kunst. Berlin 1885 II. 22/3.
[2]) Ibidem p. 22/3 i p. 49 i nast.

Dlaczego metafora jest najwyższym, najdoskonalszym tropem? Bo porównywając pod pewnym względem dwa zupełnie zresztą różne pojęcia, na tle tego istotnego kontrastu tak silnie wyróżnia ów rys wspólny, owo tertium comporationis, pokazuje nam je na tak ciekawem, nadzwyczajnem tle, że nie tylko zwracamy na przedmiot tak przedstawiony szczególniejszą uwagę, ale, ku czemu właśnie zdążał wysiłek twórczej fantazyi, odtwarzamy w naszej wyobraźni mimowoli ów przedmiot w sposób plastyczny a w uczuciach w sposób nastrojowy i to właśnie z tego punktu widzenia względnie odczucia, z jakiego poeta chiał nam go ukazać względnie nas nim wzruszyć.

A zrozumienia przenośni, wykrycia związku między obu zrównanymi, choć w zasadzie różnymi przedmiotami, nie da nam tu samo bezpośrednie spostrzeżenie, ani też intelekt, bo tak pierwsze, jak drugi odkryją tu raczej różnicę, niż podobieństwo, da je natomiast wyobraźnia, a to drogą powtórzenia podobnego procesu, który w wyobraźni poety dwa różne pojęcia pogodził i podobieństwem związał.

I im sfery obu pojęć są bardziej od siebie w rzeczywistości oddalone, tem metafora działa silniej, tem jest śmielsza i lepsza zarazem, bo wyobraźnię naszą do silniejszego pobudza oddźwięku. Natomiast z owym rysem wspólnym rzecz ma się odwrotnie. Im oba pojęcia są pod tym względem podobniejsze sobie tak, iż podobieństwo to mimo kontrastowość sfer występuje z wyrazistą plastyką, tem jest metafora doskonalsza.

Ze względu na wzajemne oddalenie sfer, z których oba pojęcia są wzięte, Kwintylian rozróżnił 4 rodzaje metafor, a mianowicie według tego, czy w przenośni zastępuje się istotę żywotną przez inną żywotną, nieżywotną przez inną nieżywotną czy też istotę żywotną przez rzecz lub odwrotnie. Różróżnienie to zachowali dotąd w nieznacznych modyfikacyach wszyscy niemal estetycy. Zwrócili tylko uwagę na to, że tworzenie metafor jest drogą, na której odbyło się powstanie, a obecnie odbywa się rozwój języka: wzbogacanie go coraz to nowemi nazwami czy to skojarzeń myślowych czy wyobrażeniowych, czy też uczuć i nastrojów.[1])

[1]) Max Dessoir: Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. — Stuttgart 1906 p. 361.

Estetyka nowożytna dwa rozróżnia typy twórczej wyobraźn: ze względu na charakter uzewnętrzniających się jej tworów i **wyobraźnię plastyczną** (a raczej uplastyczniającą) i **wyobraźnię rozlewną.** Pierwsza jest panią kształtu i wszelkich zmysłowych ozdób wcielenia, wszystko w niej krystalizuje się w obrazy o barwach przejrzystych, wszystko, co z niej się rodzi, przemawia do wewnętrznego wzroku czytelnika czy słuchacza tak, iż ten widzi w sobie, w swej wyobraźni tak żywe i pełne obrazy, jakgdyby powstały pod wpływem rzeczywistego, bezpośredniego wrażenia pobudki zmysłowej.

Inaczej tworzy i oddziaływa wyobraźnia rozlewna. Celem jej tworzenia nie jest uplastycznienie pewnego obrazu ani też wytworzenie obrazu na podstawie wrażeń zmysłowych i wywołanych przez nie uczuć, lecz wyrażenie tych stanów i zjawisk psychicznych, które w pełne obrazy ująć się nie dadzą, wyrażenie, które już nie zmysłową plastyką treści, lecz swym duchowym wyrazem, swą nastrojowością przemawiają do duszy. Uczuciowy nastrój poety i wogóle artysty jest tu żródłem i duszą takiej twórczości, obudzenie podobnego u innych jej celem. Dlatego to wyobraźnię rozlewną nazwano także nastrojowo-liryczną.

Metafory jako wytwory wyobraźni poetyckiej odbijają w sobie własności jej charakteru i stąd można wśród nich rozróżnić **metafory plastyczne** (względnie uplastyczniające) i **metafory nastrojowo-liryczne** (względnie lirycznie nastrajające).

* * *

Na tle tych kilku ogólnych uwag o metaforze będę się starał scharakteryzować metafory, których użył Słowacki w swych pierwszych powieściach poetycznych.

Metaforyczne ozdoby jego niezrównanego stylu pozostają w genetycznym związku z rozwojem i przeobrażaniem się samej twórczej wyobraźni. Nadzwyczajnie czuła, wrażliwa i subtelna w tworzeniu obrazów umysłowych, oryginalna, bujna a nawet płomienista i mistycznie nastrojona, nie wyrażała się jednak odrazu jako taka na zewnątrz. Rozpalała „w czarnych oczach

dziecka płomień gorączkowy“ i ulotne duszy marzenia i czucia stroiła w tak „czarodziejską szatę“, iż

„silną wolą rzucał je przed siebie
I stawały — i widział przed sobą obrazy“.
(Godzina myśli).

Ten świat wyobraźni, ta „kraina duchów“, o której przyszłem zdobyciu dziecko już myślało, te marzenia, których przyszłe przeczuwało wyrazy, oderwały Juliusza już w dzieciństwie od życia rzeczywistego i odrywały coraz bardziej w miarę, jak wyobraźnia coraz potężniała i tworząc coraz pełniejsze żywsze a wzniosłe obrazy, coraz większe dawała zadośćuczynienie smutnemu duchowi za oderwanie go od rzeczywistości. „Imaginacya moja jest jedynem źródłem wszystkich moich nieszczęść i wszelkiego szczęścia na ziemi, bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków... Ile razy zetknę się z rzeczywistemi rzeczami, opadają mi skrzydła i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć, albo gniewny“.

Smutny więc duch poety ucieka od świata a rozpętana z materyalnych wpływów wyobraźnia unosi go w kraj obrazów nigdy nie widzianych zmysłowem okiem, w kraj dźwięków, nie słyszanych uchem.

Gdy genialny talent poetycki dojrzał, wówczas świat zmysłowy, zewnętrzny przestał dlań istnieć zupełnie, zmysły zewnętrzne poszły w służbę wewnętrznych, autor „Króla-Ducha“ — to już natchniony poeta-wizyoner, dla którego wizya jest bezpośrednią i jedyną rzeczywistością. — Tam nie można już prawie mówić o metaforach, wziętych z rzeczywistości zmysłowej a wyrażających duchowość, o personifikacyach i t. p., gdyż rzeczywistość zmysłowa zlewa się tam z duchowością w jakąś heglowską, transcedentalną jednię. A tylko jeśli patrzymy na późniejsze utwory Słowackiego nie przez pryzmat jego własnego mistycznego spirytualizmu, lecz ze stanowiska zwykłego dualizmu, to wówczas całe utwory, jak „Anhelli“ i „Król-duch“ są dla nas szczegółowo rozwiniętemi metaforami w najwyższej potędze, są symbolami.

W pierwszym jednak okresie swej twórczości jest Słowacki poetą-fantastą, który swoje wizye podmiotowe ubiera w kształty czysto zmysłowej rzeczywistości. Technika artystyczna młodzień-

czego poety musiała narazie oprzeć się o wpływy i klasycyzmu i młodej poezyi romantycznej, nie mogła odrazu samorodnie ukształtować się i dostroić do duchowej treści poetycznych wyobrażeń tak, by powstała stąd harmonia treści i formy o prawdziwie suggestyjnej sile.

Widzimy to ze sposobu, w jaki Słowacki posługuje się w pierwszych swych poematach metaforami, i z samego charakteru tych metafor. Zaglądnijmy do „**Hugona**“. Tu i ówdzie znajdujemy w miejscu bardzo odpowiedniem do użycia metafory tylko chłodne, poważne omówienia np. zamiast nieba „niebieskie smugi“ (w. 33) lub „lazurowe szlaki“ (w. 93), zamiast „Krzyżacy“ „krzyżowe narody“ (w. 11) dalej „morza Bałtyckiego wody“ (w. 13): to ślady wpływów klasycznego chłodu, który dziwnie się jakoś zgadzał z bajroniczną posępnością.

Nastrój posępno-chłodny całego poematu odbił się w charakterze metaforycznych określeń.

Charakterystyczny w tym kierunku jest opis zachodu słońca (w. 11—15)

Przed krzyżowemi k r y j ą c s i ę narody,
Słońce skwarami u t r u d z o n ą g ł o w ę
Chowało w morza Bałtyckiego wody:
Lecz nim się s k r y ł o w fale b u r s z t y n o w e,
Z a j r z a ł o w gmachu z a s ę p i o n e skrzydło.

Niema tu ani jednego określenia barwy, niema tła świetlnego wieczornej poświaty, któreby opisowi dostarczyło jakiejś metafory. Metaforyczność opisu tkwi jeno w refleksyjnej personifikacyi słońca, które jakby nastrajając się do ponurego tła akcyi, chowa „utrudzoną głowę“ w morze, zajrzawszy wprzód w „zasępione skrzydło gmachu“. Personifikacya czysto klasyczna, znana z klasycznych eposów. Nawet „bursztynowość“ fali nie oznacza barwy słonecznego odblasku, lecz jest epitetem ozdobnym, wywołanym czysto historyczną refleksyą, że Bałtyk był ongiś słynną kopalnią bursztynu.

Podobnie i w opisie wschodu słońca (w. 83—88) nie znajdujemy prócz dwu metaforycznych czasowników: ze słońcem „witały się“ wieże i „kłaniały się trzciny“ ani jednego wyrazu, któryby śmielej odrywał się od opisu zmysłowej rzeczywistości.

„Nie jeden pączek przed słońcem rozkwita,
„Błyszczy się ziemia kwiatami okryta.

Ten prosty, nieskomplikowany opis przyrody, ożywiającej się pod wpływem wschodzącego słońca odtwarza jakby wyobrażenia, wywołane bezpośredniem wrażeniem zmysłowem, nie nadając im wcale wyrazu lirycznego zapomocą jakichś ozdobnych przenośni.

Jeżeli w tym opisie tkwi pewna nieznaczna nastrojowość, to tylko dlatego, że ów stan przyrody i jego opis są dostrojone i ściśle spojone z momentem samej akcyi („ze słońcem jeżdzców migały puklerze“).

Podobnie i poniżej w wierszach 194—196:

„. . Księżyc zaczął przez szyby przezierać,
„Słyszysz, jak szumią tam fale jeziora;
„Księżyc mię żegna, żegnają fale“.

Metafor w ściślejszem znaczeniu znajdujemy tu niewiele. Nieco więcej krótkich, nierozwiniętych porównań. Zasadniczą cechą tych metafor i porównań jest nieznaczna wzajemna odległość obu sfer, których pojęcia poeta przestawia czy zestawia; chcąc mianowicie obraz jakiś uplastycznić, używa do tego wyrażeń metaforycznych, albo wziętych z najbliższego otoczenia wyrażeń zastąpionych, względnie zestawianych, albo związanych z niemi blizkiem, łatwo dostrzegalnem podobieństwem. Stąd nie odznaczają się te metafory i porównania świeżością i niezwyczajnością, poezya znała je już oddawna. Tak np. długą smugę księżycowego światła, rzucającą się na wody Niemna nazywa poeta **„słupem“** (w. 73), szum wiatru **„tajemniczą rozmową“** (w. 76), ziemię, okrytą kwieciem **„ścielonymi kobiercami“** (w. 78), zwoje jasnych włosów **„złocistymi pierścieniami“** (w. 144), odbity na czole wyraz posępnej zadumy **„chmurą“** (w. 165), czerwień rumieńca **„szkarłatem“** (w. 168).

Podobnie i w porównaniach zestawia poeta pojęcia bardzo blizkie sobie, o podobieństwie łatwo dostrzegalnem nawet dla niepoetyckiego wzroku. Nieruchomo stojący rycerz przyrównany jest do **„posągu z głazu“** (w. 25), zrastające się konary drzew do **„altan“** (w. 112); okno błyszczące w ciemności w górze sklepień do **„miesiąca na niebie“** (w. 122); **„oczy jasne jak niebo błękitne“** (w. 142); **„piersi pracują jak wzburzone fale“** (w. 266).

Wszędzie tu mamy porównanie dwu przedmiotów zmysłowych, co tworzy metaforę najprostszą, przeważnie nie wymagającą zbytniego wysiłku twórczej wyobraźni.

Tylko owo tak znamienne dla języka późniejszych utworów Słowackiego idealizowanie właściwości przedmiotów, owo zwłaszcza potęgowanie barw zapomocą przenośnych określeń, wziętych ze świata błyszczących kruszców i drogich kamieni, występuje już tu w „Hugonie“ w dość wyrazisty sposób.

Już tu są dla poety mgły nocne „**srebrne**“ (w. 70), księżyc „**srebrzy**“ wieże zamku (w. 274), łzy „**brylantowe**“ (w. 283), „**srebrne**“ lilie (w. 284).

Te srebrne i brylantowe blaski, tu i ówdzie się iskrzące, nie rozświetlają jednak ponurego nastroju, który jest tłem i zasadniczym pierwiastkiem koncepcyi tego poematu. Posępny tragizm akcyi odzwierciedla się i w języku, najwięcej tam zwrotów metaforycznych, polegających na przeniesieniu ponurych myśli bohatera na martwe przedmioty jego otoczenia. Wszystko to nienaturalnym, bajronicznym tragizmem przepojone, zarażone. I skrzydła gmachu są „**zasępione**“ (w. 15) i „**księżyc posępny**“ (w. 71), „**zasępione** sklepienia“ (w. 120), „**ponury** ogień“ (w. 225 i „krzyż **posępny**“ (w. 239).

Koncepcya utworu powstała wprawdzie w ramach stworzonej przez wyobraźnię fikcyi (jeszcze pod silnym obcym wpływem literackim (głównie Wallenroda i Grażyny) lecz w artystycznem wykonaniu przybiera pozory koncepcyi czysto zmysłowej, zaczerpniętej nie z urojonych lecz rzeczywistych wypadków historycznych. **Stąd i metafory „Hugona“ nie znamionują jeszcze polotnej, ognistej a oryginalnej wyobraźni, lecz zdają się raczej być dziełem wyobraźni naiwno-plastycznej, tworzącej w ścisłej zgodzie z refleksyą intelektualną.**

Nie można stąd oczywiście wnosić, że wyobraźnia młodego poety w chwili pisania Hugona miała charakter czysto plastyczny. Niewątpliwie tylko styl poetycki nie poszedł tu jeszcze w wierną służbę poetyckiej wyobraźni, tylko technika artystyczna nie dostroiła się tu jeszcze do niej, dopiero poczyna się dostrajać. Bo że sama wyobraźnia poety z natury swej była bardziej rozlewna niż plastyczna, świadczy o tem i tu owo nastrojowe zakończenie poematu:

w. 274. Księżyc srebrzy wieży zamku
Niech on nam powie dalszy los Hugona
. . . .
. . . . niech powiedzą tonie,
Niech mówią Nimfy trockiego jeziora!
. . . .
Płakały po nim — a gdy z nocy końcem
Słońce promienną okazało głowę,
Długo w dzień jeszcze ich łzy brylantowe,
Na srebrnych liliach lśniły się przed słońcem.

Fantastyczny ten epilog, rozwiewający niejako opowieść historyczną w mgłę urojonej baśni, nie wywołuje w nas wyraźnego obrazu, raczej budzi lekki, smętny nastrój. Rzecz znamienna, że w ostatnich trzech wierszach a jedyny raz w poemacie uderza nas moc światła, silne wrażenie prześwietlonego słońcem przeźrocza dzięki odpowiednim wyrażeniom, zwłaszcza metaforycznym (promienna głowa słońca, łzy brylantowe, srebrne lilie lśniące się przed słońcem). Z całego „Hugona" w tym jedynie ustępie dopatrzyć się można zapowiedzi przyszłego stylu Słowackiego i późniejszych nastrojowych metafor.

* * *

Zatrzymałem się dłużej przy Hugonie, gdyż zawiera on pod względem metaforyczności języka wiele znamion wspólnych z następnemi powieściami poetycznemi Słowackiego z młodzieńczej epoki jego twórczości. Każda jednak z następnych powieści posiada nowe właściwości języka, każda następna zawiera nietylko piękniejsze i śmielsze przenośnie, ale i coraz bardziej nastrojowe. Można tu krok w krok śledzić, jak niepodległa z natury a pełna własnych skarbów fantazya poety wyzwala się coraz bardziej od reguł obcej, przybranej tylko chwilowo techniki poetyckiego słowa i jak wytwarza sobie swój własny styl, swoje własne metafory, któreby nie studziły nastroju i możliwie wiernie odtwarzały podmiotowe wizye, błyszczące tysiącem świetlnych odcieni.

* * *

Przejdźmy do „Mnicha". Charakterystyczne dla tego poematu są metafory pojęte (zgodnie z treścią koncepcyi) w duchu oryentalnym i na oryentalnych oparte motywach.

I tak np. w w. 21. i 22.:

„Myśl moja wyschła jak źródło stepowe,
„Ja sam jak palma usycham i więdnę.

mamy porównanie pięknie rozwinięte z pomocą metaforycznych czasowników (wyschła, usycha, więdnę).

Dalej cały szereg podobnych porównań wziętych ze świata oryentalnej przyrody: kolumny kościelne porównywa poeta również do palm stepowych (w. 61.) dalej (w sposób dość ciemny) piękność Zary, chronioną od skazy przez „mogiłę myśli gasnących" do piękności kwiatu stepowego, który zawiany tumanem pod tą „mogiłą piasku" schnie wprawdzie, lecz blasku nie traci (w. 80—90); dalej dziki Arab w stanie rozpaczy trapiony myślą samobójstwa porównany z nocną ćmą, ginącą płomieniach świecznika (w. 146—161), „ostatni z królów pokolenia" z matką wymarłego roju pszczół (w. 197—199), smutne wspomnienia z czarnymi cyprysami (w. 212), dusza wiernych z muszlą perłową (w. 221—225).

Porównania to znacznie już śmielsze i niespodziewane; podczas gdy w przenośniach „Hugona" przejście odbywa się przeważnie ze sfery jednego obrazu zmysłowego do sfery innego, również zmysłowego, tu wyobraźnia poety przenosi już często pojęcia umysłowe w sferę zmysłową, uczucia i myśli ludzkie zestawia z iście oryentalną śmiałością ze zjawiskami przyrody. Wewnętrzny ogień trawiący ducha poety rozpala tu już nie tylko w jego wyobraźni błyskotliwe, barwne obrazy, lecz wybija się i na zewnątrz w metaforach jaskrawszych, migocących subtelnymi refleksami świateł, metaforach o wyrazie bardziej lirycznym niż plastycznym.

w. 60. Ściana jak niebo gwiazdami okryta;
Każda kolumna jak palma stepowa,
A na jej czole złoty liść rozkwita,
A pod jej stopą skała marmurowa.
Promień z barwionych bijąc szyb kościoła,
Niósł z sobą obraz na szkle malowany,
A potem w dymie kadzideł zbłąkany,
W mglistych błękitach utworzył anioła;
Nie znałem wówczas sztuki malowidła,

Widziałem tylko, że anioł nademną,
Roztaczał złotem malowane skrzydła,
Spływał i patrzał w duszę moją ciemną...

Ustęp ten słusznie bywa zaliczany do najpiękniejszych w poezyi Słowackiego. Wzniosła piękność wnętrza chrześcijańskiej świątyni, odbijająca się potężnem wrażeniem w „ciemnej" duszy Araba, spływające w postać anioła refleksy jaskrawych malowideł, złoceń i kadzielnych obłoków, wszystko to wyrażone zapomocą metafor tak, że nie obrazowa strona, lecz liryczna się uwydatnia, budząc w czytelniku nieokreślony ściśle nastrój.

Personifikacya względnie ożywianie zjawisk odgrywa tu najwybitniejszą rolę. Najpiękniejszą tego rodzaju metaforę tworzy poeta w wierszu 166. i następnych:

„A cudne palmy, pustyni królowe,
. . . czołem zmiatają ganki marmurowe
Jak gdyby chciały w prochu złożyć czoła. . .

Piękne ożywienie przyrody mamy także w w. 315 i nast.:

„Widziałem drzewa, co proszą wędrowca
Zachwianym liściem, by spoczął pod cieniem;
A gdy się zbliży, drżą radości drżeniem,
Tam drzewa czują . . .

W płomienistej wyobraźni poety przyroda nie tylko żyje i czuje wraz z człowiekiem, lecz lśni i promienieje przecudną tęczą barw, ogniem cennych kruszców. Róża strojna w **„liść szkarłatu"** (w. 81.) i w **„liść rubinowy"** (w. 86.); śnieżny szczyt Iranu błyszczy jak **„lampa kryształowa"** (w. 94.) i góry płoną takim blaskiem, jakgdyby **„księżyc w ich łono utonął** i w **alabastrach** błyszczy się ukryty" (w. 97.), **„srebrzyste"** łono muszli (w. 233) **„srebrne"** kwiaty jaśminu (w. 266), jak eter czyste wody **kryształowe** (w. 269): wszystkie te metafory wynikają już z rdzennych właściwości wyobraźni poety i zapowiadają wyraźnie przyszły styl autora „W Szwajcaryi".

Przejdźmy do **„Jana Bieleckiego"**. Jestto najlepszy z młodzieńczych poematów Słowackiego, mający w swym wątku najmniej owego ultrabajronizmu z „Mnicha" i „Araba", a w szacie językowej więcej artystycznej miary, mniej jaskrawych wybujałości. Z tej artystycznej rownowagi tak w zakresie treści jak języka wynika charakter użytych w „Bieleckim" przenośni.

Najczęściej spotykamy tu metaforyczne ożywienia względnie personifikacye, które funkcyom, stanom i właściwościom przedmiotów martwych, zjawisk przyrody i tworów świata roślinnego nadają antropomorficzny wyraz ruchu, życia, świadomych czynności i uczuć. Panowanie miary artystycznej nad swobodą fantazyi sprawia, że przenośnie czasownikowe nie są ani zbyt wyszukane ani śmiałe, owszem często nawet dość znane i powszednie. Tak np. „zegary **budzą** ciszę (w 235); „we włosach **toną** przepaski z korali" (w 318); „komnaty **zabrzmiały** wrzaskiem (w. 326); śmiech na ulicach „**nie umiera**" (w. 329); „krzewy jaśminu **cisną się**" (w. 344); cienie „**się kładą**" (w. 350), słońce „**wziera**" przez szyby kościoła (w. 462), różne na nich „**wybija**" kolory (w. 463), krzyż „**się przegląda**" przez szczyty brzóz (w. 465).

W dwóch tylko miejscach takie wyrażenia rosną w wiekszą całość, tworzą metaforyczny obraz, w wierszach 185—190:

. . . na wód lazurze
Kwiat się p r z e g l ą d a w jeziora krysztale;
Choć chmury słońca nie zakryją światu,
Kwiat liście z w i e s z a i k r y j e s i ę w fale;
Lilia wodna m o ż e p r z e c z u ć burze;
Kwiat c z u j e — ona miała czucie kwiatu.

i w ostatniej pieśni, przy opisie nocy:

w. 562 „I przez liść brzozy księżyc z a p ł o n i o n y
T o p i ł s i ę w mgłach, w różne kształty, wzory,
Lica w y s r e b r z a ł . . .

Metafory przymiotne i rzeczownikowe są znacznie rzadsze i równie powszednie: **złote kłosów morze** (w. 66), **deszcz brylantowy** (zam. wodotrysk) (w. 68), **kryształ jeziora** (w. 186), **lampa nieszczęść** (w. 444). Z przykładów tych widzimy znowu, że metafor przymiotnych używa poeta tam zwłaszcza, gdzie pragnie spotęgować barwę i wogóle wrażenie wzrokowe. Raz jeden chcąc określić wrażenie różnobarwnego, strojnego w złoto i klejnoty tłumu szlachty, używa poeta iście wzniosłego porównania, które ukazuje cechę różnobarwności w najwyższej potędze, w fantastycznej wizyi nowożytnego wichru, który wpada i wnosi zniszczenie w przedpotopowy las, dotąd spokojny i szczęśliwy, pełen różnobarwnych cudów przyrody:

w. 128. Blask chyba równy, gdy w przedpotowe
Wicher nowego świata zbłądzi lasy,
Gdy aż do ziemi nachyli drzew głowę,
Gdy się zmieszają wszystkie barwy borów;
Liście i kwiaty płyną jak potoki,
Zachwyca oczy cudna gra kolorów,
Szum razem miły, straszny i głęboki.

Poza tym jedynym wizyjnym obrazem, wytworzonym samą twórczą mocą fantazyi, wszystkie zresztą porównania w „Bieleckim“ opierają się jużto na wrażeniach i wyobrażeniach realno-zmysłowych, jużto nawet na refleksyi intelektualnej jak np.:

w. 5. Język i gorszy przesąd zakonnika
Jak rdzawa klamra myśl księgi *zamyka.*

Charakterystycznem tego rodzaju porównaniem, które nie przemawia ani do wyobraźni ani do uczucia, lecz raczej myśli budzi i refleksye, jest porównanie Polski jako republiki szlacheckiej do gotyckiej wieży:

w. 100. Wszak nasze państwo to gotycka wieża,
Z tysiącznych kolumn składa się i wiąże;
Niechaj się jedna usunie kolumna,
Gmach cały runie, cały się rozprząże.

Następny poemat „**Arab**“ ma znowu podobnie jak „Mnich“ ze względu na treść oryentalną także i styl pełen oryentalnej ornamentacyi. O ile zaś pod względem nastroju i psychologicznego tła akcyi jest „Arab“ z tych młodzieńczych utworów Słowackiego poematem najbardziej bajronicznym, o tyle i wyobraźnia poety, podrażniona namiętnem wzruszeniem psychicznem, sztucznie rozgorączkowana, tworzy swobodniej, samorzutniej, od intelektu bardziej niezależnie. Stąd styl wybujały, namiętny, nastrojowy.

Te dwie zasadnicze właściwości stylu „Araba“ t. j. wschodnia dekoracyjność, pełna jaskrawych barw i oryentalnych wyobrażeń i gorączkowość, namiętność, budząca odpowiednie nastroje — występują najwyraźniej w metaforach.

w. 1. „Klęka mój wielbłąd, *jak Iman ubogi,*
Co się w modlitwie obraca do wschodu...

Tem porównaniem, opartem na wyobrażeniach życia na wschodzie, rozpoczyna się już „Arab“; później zaś podobne porównania niejednokrotnie spotykamy. Bujne życie i fantastyczna przyroda

Wschodu jest tu dla Słowackiego materyałem do śmiałych przenośni i hyperbolicznych niemal porównań.

Widzimy to np. w ustępie o koralu, co, niby w jakiejś baśni, skamieniał jak serce zbolałe:

w. 63. Może gdzie zemsta to serce obudzi,
Już skamieniałe wśród kamiennych ludzi.
Tak koral niegdyś żył pod morską wodą,
Nieraz się smucił przewidując burze;
Gdy słońce w niebios błysnęło lazurze,
Koral jak majtek cieszył się pogodą;
Ale zerwany wichrami jesieni,
Skamieniał błądząc wśród zimnych kamieni.

Piękność tego ustępu polega na użyciu uosabiających metafor, same zaś pojęciowe zakresy porównanych przedmiotów są tak od siebie odległe, że metafora jest istotnie bardzo śmiała i niezwyczajna.

Zupełnie podobne ze swej istoty, lecz jeszcze piękniejsze i misterniejsze jest porównanie serca samotnika z muszlą, wyrzuconą z fali:

w. 104. Gdy człowiek w stepy od ludzi ucieka,
Myśl własna wtenczas jest wrogiem człowieka.
Serce jak muszla wyrzucona z fali,
Pełna ślimakiem życie zamknie w sobie;
Cicha — lecz kiedy ją słońce wypali,
Słuchaj! usłyszysz gwar w kamiennym grobie,
Rzekłbyś, że wspomnień napełniona tłumem,
Wszystkie zmieszanym rozpowiada szumem.

Prócz tych dwu szerzej rozwiniętych porównań, tchnących duchem wschodniej poezyi, znajdujemy w „Arabie“ cały szereg mniej rozwiniętych lecz również pięknych np.:

w. 119. i in.: „zielone obrazy błysnęły kwieciem
Jakby czerwone raju malowidła“

(przelotny widok oazy); „twarz z pod zasłony, jak księżyc z obłoku, w połowie widna, skryta przez połowę“ (w. 125); „i łzy i rozpacz są skarbnicą moją, i z tej skarbnicy lud podły obdarzam“ (w. 7).

Najpiękniejszy jednak i najobfitszy w metafory ustęp „Araba“ — to obraz szczęśliwej palmy stepowej, kochającej się w źródle, co u stóp jej wytryska (w. 203—212):

. . ta palma musi być szczęśliwa,
Źródło się kryje pod stopami drzewa,
Patrz jako liściem miłośnie powiewa;
Kocha się w źródle, przed słońcem zakrywa,
Bo słońce wzrokiem wykradłoby wody.
Lęką się oczu srebrnego księżyca,
Na liściach spuszcza rosę i ochłody;
Wodom niebieskie odebrała szaty,
I dała swoją barwę — swoje lica;
Kocha się w źródle i stroi się w kwiaty.

Prawdziwie po mistrzowsku powiązał tu poeta różne śmiałe a wdzięczne metafory w jeden obraz pełen życia i sielankowego nastroju.

Gdzieindziej nastrojowy wyraz metafory potęguje się jeszcze pod wpływem jakiegoś nadzwyczajnego momentu akcyi. Dziwne, nieokreślone wrażenie, jakie widmo Solima wywiera na kochance, to jakieś mistyczne upojenie jej duszy i przeczulonych zmysłów oddaje poeta w ustępie silnie nastrojowym.

w. 152. „On znowu przy mnie, znowu dla mnie żyje,
Nie są to zmysłów znikome utwory,
Ja go tu czuję — widzę — on ponury!
Lekki, jak z mglistej utworzony chmury,
Ubrany w tęczy złociste kolory.
Jego głos, długie i długie godziny,
Jak szmer fontanny duszę mi zachwyca;
A gdy ustami dotknie lekko lica,
Zda się, że spadły kwieciste jaśminy.

Głos widma przyrównywa tu poeta do szmeru fontanny, jego pocałunek do lekkiego deszczu wonnych jaśminów. Tertium comparationis nie tkwi tu we wspólnym, zewnętrznym jakimś rysie porównanych przedmiotów, lecz w podobnem poruszeniu psychicznem, jakie oba budzą.

Są to typowe przykłady porównań nastrojowych, tak znamiennych dla późniejszej twórczości Słowackiego.

*

* *

„Hugo“, „Mnich“, „Jan Bielecki“ i „Arab“ przedstawiają pod względem stylu poetyckiego pierwszy okres w rozwoju języka Słowackiego. W metaforycznych ozdobach stylu ujawnia się tam walka bogatej, łatwo zapalnej wyobraźni twórczej z artystyczną techniką słowa, które zrazu klasycznym tchnące chłodem, wnet się wysubtelnia i ukształca coraz wierniej, coraz wymowniej do przedmiotu. A że te przedmioty, obrazy, utwory fantazyi coraz silniej wiążą się z indywidualnym stanem psychicznym poety, z nastrojem jego ducha, to też i styl poetycki przybiera coraz wyraźniej własne odrębne oblicze, metafory przybierają zwolna odrębny, charakterystyczny ton i wyraz, wynikający bezpośrednio z psychicznej organizacyi twórcy.

„Żmija“, **„Godzina myśli“** i **„Lambro“** oznaczają nowe w tym kierunku stadyum rozwoju.

Metafory **„Żmii“** odznaczają się nową szatą zewnętrzną i nowem wnętrzem. W poprzednich poematach przeważały wśród metafor w ściślejszem znaczeniu personifikacye i wogóle ożywienia, wśród porównań zestawienia przedmiotów według podobieństwa jużto zewnętrznej powierzchowności jużto pewnej treści wewnętrznej. Obecnie wysubtelniony język i styl poczyna już odtwarzać nietylko ogólne zarysy wyobrażonych przedmiotów, lecz szczegółowe, najmisterniejsze nieraz cechy tych obrazów. Przedmiot, który poeta w imaginacyi swej ogarnia widzeniem, słuchem i czuciem wewnętrznem jakby bezpośredniem spostrzeganiem zmysłowem, występuje na zewnątrz, w szacie językowej w szczegółowych swych barwach, dzwiękach i nastrojach. Ujawnia się przy tej sposobności owa znana właściwość wyobraźni Słowackiego : skłonność do barw jasnych, jaskrawych, olśniewających, do dźwięków, hypnotyzujących elegijną melancholijnością, do silnych, tragicznych nastrojów.

Przypatrzmy się metaforom w „Żmii“. Najczęściej spotkamy się tu z metaforycznem określeniem barwy przedmiotu lub tła, na którem on występuje. Wszystko zaś niemal lśni przepysznym blaskiem ognia, tęcz, słońca, zórz lub drogich kamieni.

„Cegła k o r a l ó w świeci kolorem“ (w. 21); lub jak w w. I. 25. i n. okna z kryształu

„świecą się, palą, j a k r a n n e z o r z e;
i tysiąc barw w każdym promyku.

W opisie wschodzącego słońca (I. 151. i nast.) doznajemy samych niemal olśniewających wrażeń blasków i barw ognistych:

„Świt płonie ogniem umalowany,
I słońce wstaje nad martwe stepy.
Oblane złotem świtu burzany
Ognistej barwy kwiatem się palą,
I gną się z wiatrem: fala za falą
Przebiega stepy milczące.

Biała i szara barwa staje się najczęściej srebrzystą: tęcze **srebne** (II. 164); mgły **srebrne** (II. 249, IV. 245); **srebrne** piołuny wianku (II. 257), srebrna piana morska (II. 228, IV. 9) i **srebrne** fale (IV. 13), **srebrny** dym (IV. 167), rosa **srebrzysta** (VI. 139, 214) **srebrna** topola (VI. 278). — Nie zanika jednak mimoto i biała i szara barwa, występuje zwłaszcza tam, gdzie kontrastowo odbija od czarnej np.

II. 159. „nad porogiem czarne sosny
„Szronem bieli mgła nadwodna
lub VI. 52. Już się na biały dzień zabierało
. . . . Jakby zbudzone
Chmury nadrannym wiatrem kręcone,
Już się z mgłą dolin mieszały białą.
. . . .
I księżyc blady i gwiazdy bladły,
Szarzeją światłem nieba błękity;
A kawki krążąc stadem obsiadły,
I ołowiane wież czernią szczyty,

lub też wtedy, jeśli białość jest istotą porównania np.

IV. 169. „wzdęta wiatrem żagli pierś biała".

Metafory stają się tu najczęściej środkami, służącymi do nadania wszelkim kreacyom wyobraźni jak najbardziej olśniewającego wyrazu, jak najjaskrawszego zabarwienia. Fantastyczna postać rusałki jest w istocie „płomieniami malowana (II. 96): wpół się ogniem lica palą, w pół się srebrzą w blask miesiąca (w. 99, 100)

w. 109. „Zawsze piękna . . z polnych głogów
Róże złote włosy wieńczą —
I kradzioną z nad porogów
Mgliste szaty złoci tęczą.
. . . .

w. 121. W zamku, jak kładzione kosą
Powiązała róż szkarłaty;
Brylantami jakby rosą
Poiskrzyła jasne kwiaty.

Tych brylantowych, srebrnych i złotych odblasków pełno w całym poemacie. „Łza im błękitne oko kryształi“ (II. 42); „fontanny jak ze snu zbudzone pożarem tryskają pod niebo złotymi słupami (III. 193, 4); latarnia płonie brylantowym blaskiem (III. 244); kwiat oczeretu płonie szkarłatem (IV. 176); jabłka blaskiem złota (IV. 224).

Nie dziw, że w takiem oświetleniu wszystko przybiera fantastyczne kształty, jak w kalejdoskopie migają obrazy cudownych marzeń rozigranej wyobraźni. Lotne, wdzięczne porównania i inne metaforyczne ozdoby stylowe odziewają ten świat baśni nie tylko w lśniące, barwne refleksy, lecz wnoszą weń ruch, życie, ale życie jakieś eteryczne, lekkie, nie obciążone materyalnością.

„Czajka ma czucie, wierność brytana
I tak jak brytan o stopy pana,
Tak się o wodne otarła trzciny (IV. 248. i n.).

Lub w innem miejscu:

. . . żagiel lotny,
Jak skrzydło ptaka,
Białemi pióry
Czajkę Kozaka
Niesie . . . Ta drżąca
Wygina szyję,
Kąpie się w wodzie,
Fale roztrąca;
I Kozak żyje,
I czajka żywa. (IV. 63. i n.)

A to metaforyczne ożywienie czajki jak po mistrzowsku dostraja się do chwili akcyi, jak misternie wyraża psychiczny stan kozaka, który, w ten sposób nastrojeni, przeczuciem odgadujemy!

W podobnie nastrojowy sposób maluje nam poeta i olbrzymią galerę turecką z tą różnicą, że tym razem groźny wywołuje efekt:

Galera, okropną cichością owiana,
Jak widmo posępne, jak pałac zaklęty,

Choć wiosło nie szumi, choć żagiel zwinięty:
Bez ludzkiej pomocy, czarami szatana
Odwraca pierś złotem ozdobną straszydłem,
I boki jej księżyc bladawy oświeca.
Trzydzieści paszcz widać przy blasku księżyca,
Skąd wkrótce ognistem wyleci zgon skrzydłem...
[(IV. 83. i n.)

Mnóstwo pięknych porównań i właściwych metafor potęguje wrażenie fantastycznej treści. Wymienię tu piękniejsze: „sosny karły (II. 288); te dzieci połkną dnieprowe fale (II. 294); czarne całuny, splamione łzami gromnicy (II. 334); uśpione okręty (II. 89); kozak zbłąkany, gdy się przez czajkę fala przelewa, jak morska wrona, że srebrnej piany otrząsa skrzydła, na wierzch wypływa (III. 227 i n.); często w pogoni okręt ich pryśnie o piasków ławy i tak jak szklanny puhar zadzwoni (IV 39 i in.); dym czarną chmurą na morzu drzymie, i okręt zabrzmiał szatańskim śmiechem (IV. 109); schylił się Selim, jak kwiat podcięty (IV. 154); czajki ciche jak duchy (IV. 168); chaty wiszące w parowach sioła jako jaskółcze czernieją gniazda (V. 13, 14); wąż mu się, Turek, wije z pod stopy (V. 135); śpi blask księżyca (V. 213); łzy cichej fontanny (V. 249); pieśń jej jak lutni niesfornej głosy, nagle skonała, krzykiem ucięta (VI. 151, 2); łzy jak srebrne rosy (VI. 214).

Widzimy w tych przykładach, iż poetycka metafora występuje w „Żmii“ we wdzięcznej, lekkiej szacie nastrojowej; po całym poemacie rozlewa smętny nastrój ukraińskiej dumki a samą baśń ubiera w jaskrawe barwy egzotyczne i w złudne kształty fantasmagoryi.

* * *

Metafory w „**Godzinie myśli**“ mają strój poważny, wejrzenie melancholijne jak cały ten smutny pamiętnik chłopięcych lat. Wyobraźnia poety tworzy tu głównie z materyału wspomnień przeszłości, którą „jako obraz ściemniały i płowy, pełen pobladłych twarzy“ chce „odwrócić ku słońcu“; lecz odwracając zabarwia ich bladość, ożywia ich martwotę. Czyni to zapomocą metafor.

W świeżem odzieniu metaforycznych ożywień i zabarwień staje w pamięci poety wspomnienie miasta rodzinnego, „wytryska wieńcami“ (w. 16), „błyska wieńcem okien“ (18), „ukazuje słońcu domy, jak perły szmaragdami ogrodów przesnute“ (10, 20). A ponad miastem sterczy zamek, posępny, „łamany wirem chmur“, co w dzień „spogląda oczyma strzelnic“, a w nocy

„Jak korona kryta żalu kirem,
Często szczerby wiekowe przesuwa powoli
Na srebrzystej księżyca wschodzącego twarzy“
(w. 25 i n.)

A poniżej spotykamy piękniejsze jeszcze porównanie:

„Wisznie, jak dziewice, w białych wiosny
[szatach
Między zarumienione kryją się jabłonie“
[(w. 130. i n.)

Obok tych metaforycznie zabarwionych i ożywionych obrazów rodzinnych stron znajdujemy w poemacie cały szereg metafor, które w dziwnie wymowny sposób wyrażają na zewnątrz ową zadumę, nieokreśloną tesknotę i mistyczne urojenia chłopięcej a już ich czułej i bogatej wyobraźni. W tym celu używa poeta metaforycznych wyrażeń o tonie tkliwym a przygnębiającym. **Barwy ciemne panują tu nad jasnemi, ruchy gorączkowe, gwałtowne nad spokojnymi, kształty niesymetryczne, poszarpane nad łagodnie symetrycznymi.**

Oczy dziecka ciemne i błękitne
„Jak polne dzwonki łzawym kryształem pokryte
„I godzinami myśli w nieruchomość wbite,
„Tonąc w otchłań marzenia, szły prostemi loty
„Za okresy widzenia, za wzroku przedmioty (w. 70 i n.)

Ten tkliwy wyraz dziwnie zapamiętałej, chorobliwej tęsknoty dziecka — marzyciela występuje tu niejednokrotnie w misternem ujęciu metafory np.

„na ciemnych, mglistych szybach zawieszając oczy
myśleniem słuchali . . szmeru rosnących kwiatów (86 i n.)

Całe duchowe wnętrze obu nadzwyczajnych chłopców, wszystkie ich władze psychiczne są w ten sam sposób określone:

Wyobraźnia „chora, wypalona,
smutna, jak w starcach pamięć przeminionych czasów (w. 101. i n.)
Dusza „jak w kryształowem zamknięta przeźroczu"
. . . . jako karta biała (w. 123)
„Czerniła się miłością daremną (w. 219)
Serce „jak kryształ w setne poryło się skazy
I tak wiecznie zostało (w. 299.)

*
* *

„Lambro" — to ostatnia powieść poetyczna, którą zalicza się do młodzieńczego okresu twórczości Słowackiego; należy tu jednak raczej treścią niż stylem poetyckim, w którym widnieją już znamiona następnych okresów. Jest to utwór, stojący w dziejach języka i stylu poety na pograniczu między epoką młodzieńczej a epoką męskiej twórczości. W pierwszej jest Słowacki wybitnym talentem poetyckim, w drugiej poetyckim geniuszem. A nie było to tylko ogólne przeobrażenie się duchowe poety, lecz także formalne rozwinięcie się jego artystycznej psychy. Ten zwrot ujawnił się na zewnątrz jako indywidualizacya stylu, dostrojenia języka poetyckiego do sił i charakteru wyobraźni.

Na metaforycznych ozdobach „Lambra" można ów zwrot po raz pierwszy jak najwyraźniej spostrzec. Poeta w dobieraniu metafor liczy się jeszcze mniej niż przedtem z realnymi stosunkami świata zmysłowego. Jeżeli metaforycznie łączy dwa pojęcia przedmiotów zmysłowych, to sfery tych pojęć są tak odległe, iż trzeba było nie tylko nadzwyczaj subtelnej wrażliwości, by wspólny ich rys spostrzec czy odczuć, lecz także nadzwyczaj już wysubtelnionej techniki, by go odpowiednio na zewnątrz wyrazić.

Jako piękniejsze tego rodzaju metafory wymieniam: skrzydła fal (I. 8); śnieg kwiatów (I. 15); echami skał się rozpłakały łona (I. 184); rozwahane łoże (w znaczeniu morza I. 310); wschodem barwiona powierzchna morza to „łąka, szal kaszemiru" (I. 471); jako do łzawicy do czary morza spadły jego prochy (I. 601, 2); jak srebrne delfiny igrały wkoło blaski księżycowe (II. 100) i wiele innych.

Często występuje metafora w szczegółowem rozwinięciu, nadto nieraz tak, że końcowe wyrażenie przenośne zbiera niejako w jeden syntetyczny obraz osobno przedtem podniesione szczegóły np.

Jako rozkwitłe Nilu nenufary
Z kwiatów kobierzec wiążą różnofarbny;
Jak odświeżone muszle i kamyki
Pieszczotą fali — tak na cichej wodzie,
Wiążąc się razem w jasne mozaiki,
Spłynęły żaglem oskrzydlone łodzie.
Tam turban kitą ozłocony świetną,
Tam srebrna dziewic zasłona powiała;
Od łodzi fala różny połysk brała,
Barwiona złotem lub purpurą Tyru.
Cała ta przestrzeń była łąką kwietną,
Była doliną, szalem kaszemiru (I. 460 i n.)

Mamy tu przedstawiony sposób indukcyjnego powstania końcowej metafory, więc jeden moment z twórczej pracy wyobraźni rozłożony na czynniki. Zamiłowanie poety do rozwijania w ten sposób metafor podniósł niedawno i innymi jeszcze przykładami spostrzeżenie to uzasadnił M. Szyjkowski.[1])

Lecz inny rodzaj metafor jest dla tego poematu charakterystyczny. Oto metafory, w których poeta zestawia zjawiska świata uczuciowego z pewnymi objawami natury. Ponieważ zaś stanów uczuciowych nie obejmują wrażenia zmysłowe, lecz wewnętrzne czucie, nicią i podstawą porównania jest w takich metaforach podobny stan, nastrój uczuciowy obudzony przez oba zjawiska dyametralnych poza tem światów. W ten sposób powstają metafory nastrojowo-muzyczne, na których polega styl poezyi modernistycznej, a które u Słowackiego, jako ojca modernizmu, są tak znamienne. W „Lambrze" mamy je już w wyraźnych postaciach np.

w. I. 218. Tak byłem tęskny — rozmarzony — smutny,
Jak gdybym długo patrzał w twarz księżyca.

[1]) Maryan Szyjkowski: Słowacki a Calderon. Bibl. warsz. R. 1905 t. III. p. 23.

lub poniżej w. 299:

Idę wśród ludzi jak przez las jesienny,
Kędy pod stopą żółte liście kruszę;
I gardzę liściem, co ścieżki pozłaca
Barwą uwiędłą, lecz szum ich zasmuca.

Zwłaszcza opisy zawrotnych wizyi bohatera obfitują w nastrojowe przenośnie. Kiedy zjawiają się duchy przodków w. 223. II... a wszyscy w gmachu wplątani promieni,

Bladzi, posępno-srebrni lub ogniści;
Lekcy i liczni, jako chmura liści
Wiatrem zwichrzona, wiązali się w tłumy
. . . . .
I przed oczyma Lambra, na pół sini,
Na poły lśniące od złota, szkarłatów
Ziemskiemi barwy, jak oazis kwiatów
Stali na srebrno-ognistej pustyni.

Tu uczucie niepokoju i nastrój posępnej grozy opiera się jeszcze o obrazową stronę metafor, które wiążą się w ogólny obraz duchów lecących chaotycznie, jak liście zwichrzone, a lśniących wśród pustki węzłem tęczowych barw, jak wśród pustyni kwiecista oaza.

Lecz mamy w „Lambrze" i metafory bez wyrazu plastyczno-wzrokowego.

w. II. 356. Wylany ze łzami
Mój duch obumiera,
Mnie światło dnia plami,
Mnie księżyc otwiera
Jak kwiaty, co kwitną nocami.

lub poniżej w. 363.

„Ja jestem modlitwą na stali sztyletu"

a w wierszu 582 i n.:

(samobójcza myśl) „wykarmiona
Rosła jak burze, głuszące rośliny
Stała się zmysłem duszy, rozkwitała.

Na tle takiego nastroju duszy bohatera i samego poety, przyoblekają się w szatę nastrojową i obrazy realnej natury np. opis nocy (w. 712—16)

Bogini nocy przed blaskami świtu
Gwiazdy z rozwianych strząsała warkoczy,

Deszczem spadały do morza błękitu,
Inne blask zorzy płonącej pochłonął.

Albo opis poranku (w. 421 i nast.) Na dole morze „rozpalone świtem wre zdala, szumi i srebrzy się w pianę . . . . brzegi spokojnym oblewa błękitem“. Wyżej „brzeg szarzeje granitem“ a jeszcze wyżej „wesoła zieloność palm błyszczy

„Te palmy w niebo sięgające szczytem,
Jako nam istność malują anioła:
W mgle mają stopy — a w błękicie czoła“.

Już się rozsłaniał przed naszym wzrokiem malowniczy jakiś kąt przyrody, grubo rzucane plamy barw poczynały się już łączyć w piękny krajobraz, gdy nagle poeta wprowadza porównanie palm z duchami, plastyczność i koloryt obrazu zaciera się, przesłania jakąś mgłą, poza którą wszystko przybiera nierealne zarysy gigantyczne. W ten sposób wskutek użycia nastrojowego porównania cały obraz staje się nastrojowym.

Podobnie, lecz w wyższym jeszcze stopniu, dzieje się z uzewnętrznianiem zjawisk czysto psychicznych np.:

Myśl syna pieśni ciemna, niezgłębiona
Jest jako fala umarłego morza (I. 134 i n.)
. . . .
Pieśń
„Jak mórz zamarłych owoc rubinowy
Bezpłodne w sobie zamyka popioły...

*
*   *

Niech tylko poeta w tę cudną tkaninę nastrojowych metafor odzieje idealniejszą, głębszą treść — a wnet zabłyśnie jego geniusz w całej swojej mocy tak, iż nawet transcendentalnym ideom zdoła dać odpowiedni wyraz zmysłowy. Tym wyrazem będzie metafora w najwyższym swym stopniu — symbol.

*
*   *

Należy teraz podać ogólną charakterystykę metafor w młodzieńczych poematach Słowackiego tak z psychologicznego, jak i z estetycznego punktu widzenia.

Widzieliśmy, jak w pierwszych poematach Słowackiego język poetycki stopniowo, z każdym następnym utworem, wysubtelnia się, pozbywa klasycznej, chłodnej sztuczności, a coraz bardziej dostraja się do akcyi i uczuciowego stanu poety.

Uczucia i nastroje są wprawdzie od początku podkładem jego poetycznych wyobrażeń, lecz forma artystycznego wysłowienia jest jeszcze tego rodzaju, że uwydatnia się w niej raczej powierzchowność, barwa i kształt tych obrazów, aniżeli uczuciowy podkład.

Wszystkie czucia skarby,
Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie,
Wyobraźnia złotemi rozkwitała farby
I kładła się jak tęcza na ksiąg białej karcie
[(Godzina myśli w. 300 i n.)

Sam poeta oceniał później pierwsze swe utwory z tego samego punkta widzenia: „Pierwsze tomy moich poezyi są bez duszy. Imaginacya moja młoda jak motyl, wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedym ja pisał. Teatralny koturn włożyłem na stopy moje, abym dziecięciem jeszcze będąc wzrostu sobie przymnożył“.[1]) Dwie znamienne cechy, które sam poeta przypisuje swej młodzieńczej wyobraźni t. j. błyskotliwość i plastyczność w istocie odbijają się na ogół w przenośniach „Hugona“, „Jana Bieleckiego“, a często także „Mnicha, „Araba“ i „Lambra“. Dwa jednak czynniki sprawiły, że przenośnie poszczególnych tych poematów różnią się między sobą szczegółowemi cechami: nastrój całego poematu, wynikający z jego treści i stanu duchowego poety, powtóre stopniowe doskonalenie się artystycznej techniki.

Ogólny nastrój wszystkich tych poematów jest melancholijny, smętny, bo takim był duch poety już z natury, bo melancholia była dlań „domownicą“ i „okienkiem“, przez które patrzał na świat rzeczywistych zjawisk i poetyckich fikcyi. To też metafora młodzieńczych utworów Słowackiego ma — na ogół biorąc — jakiś wyraz melancholii, smutku. W „Hugonie“ melancholia ta łączy się z ponurym chłodem, stąd posępno-chłodne oblicze metafor. W „Mnichu“ i „Arabie“ smutek poety przeradza się w go-

[1]) „Kilka słów odpowiedzi na artykuł p. Z. K.“ Dzieła wyd. Gubrynowicza t. X p. 57/8.

rączkowy niepokój ducha, który w „Lambrze“ jeszcze bardziej się wzmaga i przechodzi w stan najwyższego zdenerwowania. „Do mego melancholicznego usposobienia . . — pisze poeta w swym pamiętniku — przyłączyła się okropna febra . . . . okropne gorączki paliły mnie po każdym paroksyzmie, a wtenczas leżąc twarzą na sofie, marzyłem o różnych poematach — i te marzenia były trudzące. Z rozpaczą chciałem je odpędzić i wracały zawsze, a krew bijąca w skronie coraz okropniejsze przynosiła mi obrazy. — Powieść moja Mnich jest utworem jednej z takich gorączek, ale napisana prawie 8 miesięcy później“![1] Widzimy więc, że duchowa i fizyczna gorączka wpływała na koncepcyę tych utworów. Wpływała także i na język. Z pewnem zastrzeżeniem co do „Hugona“, w którym chłód klasyczny studzi nastrój, dalej z wyjątkiem „Jana Bieleckiego“ i „Godziny myśli“, w których widać równowagę władz duchowych poety w chwili tworzenia, zresztą we wszystkich tych poematach rozgorączkowanie poety odzwierciedla się w języku, przedewszystkiem zaś w metaforach.

W „Janie Bieleckim“ natomiast wszystkie metafory, o ile posiadają liryczną siłę wyrazu, tchną raczej cichym elegijnym smutkiem, nastrajając się do całej tej — według określenia poety „cichej“ opowieści. W „Godzinie myśli“ zaś charakter metafor wynika znowu z treści. Tutaj chcą one nie tylko możliwie uplastycznić, lecz przedewszystkiem oddać nastrój owych „sennych przypomnień“ z lat dziecięcych, owo pełne szarej zadumy zapatrzenie się w przeszłość, migającą szeregiem barwnych przedstawień minionych zdarzeń i wzruszeń. Obok metafor plastycznych, które w wyidelizowanych rysach malują obrazy miasta rodzinnego, domu, zewnętrznej postaci obu młodych bohaterów poematu, występują tu one poraz metafory prawdziwie nastrojowe; wynikają z samej osnowy „poematu serca“, osnowy na wskroś indywidualistycznej, idącej w głąb osobistych uczuć samego poety. Uczucia te jednak dawne, minione, działają na wyobraźnię nie aktualnem, bezpośredniem wzruszeniem, lecz refleksyą pamięci, która wywołuje szereg obrazów — wspomnień, dziś już pełnych cichości, uczuciowej równowagi, niemal rezygnacyi. Taki też nastrój budzą często metafory „Godziny myśli“.

Natomiast w obu poematach wschodnich a nadto w „Żmii“ i w „Lambrze“ metafory, jak wspomniałem, powstają przeważnie na podkładzie gorączkowych uczuć a raczej ogólnego gorączkowego nastroju. Osnowa poematów rodzi się w wyobraźni poety w godzinie rozmarzenia, jakby szereg sennych widziadeł, które są syntezą wspomnień, okolicznościowego nastroju psychicznego i dopełniającej pracy wyobraźni. Później, kiedy poeta spisuje poemat, stara się zapomocą metafor odtworzyć ów fikcyjny świat marzenia w jego pierwotnej żywotności i pierwotnem świetle. Poeta sam przyznaje, że celu tego często nie osiągał w całej pełni: „Śnił mi się prawie w rozżarzonej imaginacyi jakiś poemat wschodni i ten choć zbladły przeszedł na papier, jednak zawsze wiele jest w nim kawałków, które i teraz w „Arabie“ umieszczone są najpiękniejszemi stronicami mojej poezyi. Taką jest strofa o muszli morskiej, strofa o koralu i koniec, gdzie Arab raj dla siebie opisuje.“ [1])

*

* *

Z estetycznego punktu widzenia najracyonalniej dzielą metafory na takie, które uzmysławiają przedmioty umysłowe, i inne, które na odwrót uduchowiają lub ożywiają przedmioty bezduszne lub wogóle nieżywotne.

Metafory pierwszego rodzaju, które w późniejszych utworach Słowackiego rosną w symbole, tu występują przeważnie jako uzmysłowienie zjawisk świata wewnętrznego, głównie uczuciowego zapomocą porównań ze zjawiskami zewnętrznego świata. Szczególniej obfitują w takie metafory oba poematy o treści oryentalnej, w których poeta chce zbliżyć i styl swój do stylu oryentalnego.

Co się zaś tyczy metafor drugiego rodzaju t. j. personifikacyi i ożywień, są one w naszych poematach najczęstsze i w swym estetycznym wyrazie najpiękniejsze. Wynikają wogóle z „poetycznego na świat spojrzenia“, w szczególności zaś z umiłowania natury, które jest zawiązkiem i zapowiedzią panteizmu.

[1]) Pamiętnik z lat 1817—1829. Dzieła t. X. p. 439.

Panteistyczny podkład takich metafor wyjaśnia wspaniale sam poeta w jednym ustępie swego „Wykładu nauki“: [1] „Zaprawdę nie formę kamieni, ani pnie i kawałki drzew ukochać powoływała poezya... ale ducha, który jest wszędy... a czasem rewalatorstwem wieszcza wywołany — jak błyskawica jawił się w drzewie... brzozę ukraińską zamieniał nagle w poczciwą wieśniaczkę syna płaczącą.... i w jednym oka mgnieniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej... że ta ogromna zielona muzykantka lasów jest prawdziwą siostrą młodszą... pełna jakiejś przyszłej ludzkiej postaci — która już w niej jest — a objawi się dopiero po wiekach... Więc gdy rzekł poeta: głowa kolumny, — toć zaraz i kolumnę ujrzałeś żywą, niby... oczyma zapatrzoną na mogiły Maratonu z sercem, które w niej biło, niby serce Greczyna. — Więc włosy palm... więc piersi róż... więc łany wyzłocone żytem, świadczyły o metampsychicznej wiedzy w poecie, która się w natchnieniu objawiała a w powszechnym czuciu duchowym na ziemi echo niby potwierdzenia znalazła... Od Osyana czasów — indyjski element prawdy wiecznej — zaczął rewalatorską siłą działać na duchy europejskie — w politeizmie zaś słabo tylko dzwoni echem niby dalekim“.

*

* *

W metaforach pierwszych opowieści poetycznych Słowackiego tkwi piękno formalne, zapowiadające wielkiego mistrza poetyckich form; wygląda z nich nadto osobisty stan ducha poety, nastrojonego z zewnątrz na nutę bajronizmu. Natomiast brak w nich jeszcze wyrazu głębokiej a szczerej uczuciowości. W r. 1835 pisze sam poeta: „Znienawidziłem moje pierwsze utwory. Czuję potrzebę większej doskonałości, rozwinęło się we mnie jakieś nowe piękności uczucie. Nie wiem jeszcze, jak się ono przyoblecze w słowa, ale starać się będę, aby coś jasnego napełniało moje karty, aby więcej łez było w słowach“. [2]

---

[1] Pamiętnik z lat 1817—1829. Dzieła t. X. p. 184.

[2] Listy do Matki. (wyd. Méyeta). List z 20. paźdz. 1835.

Dotąd twórczy duch poety żył tylko w „atmosferze imaginacyi“, w „kraju przenośni“, odtąd kraj poetyckich przenośni staje się nadto „w y s p ą i d e a ł u, p r z e r z n i ę t ą r z e k ą ł e z“.[1])

W Stanisławowie, 18. czerwca 1909.

[2]) List z 30. czerwca 1835.

UWAGA: Przy pracy posługiwałem się lwowskiem wydaniem zbiorowem dzieł Słowackiego z r. 1909. (Hahn-Gubrynowicz.)